

MARTIN POGAČAR

Jugoslavenska prošlost u filmu i glazbi jugoslavenska međufilmska referencijalnost¹

s engleskog prevela Maja Matić

Ono što je moguće jest dakle iluzija sadašnjosti u prošlosti; a kako znamo da će budućnost naposljetku činiti sadašnjost i efekt iluzije neprestano se proizvodi, uvjereni smo da je iluzija sutrašnjeg dana već sadržana u našoj pravoj sadašnjosti koja će biti prošlost sutrašnjeg dana, iako je nismo uspjeli pojmiti.

Henri Bergson

Uvod

Ovo se poglavlje bavi posebnim odnosom između jugoslavenske popularne kulture i socio-povijesnoga konteksta te zemlje. Jugoslavenska popularna kultura (poglavito film i glazba) jedinstvena je zbog geopolitičkoga položaja te države (ne može se smatrati ni Zapadom ni Istokom) i dodatno okarakterizirana relativno niskim izljevom kulturalnih proizvoda, a visokim pritokom zapadnjačkih dobara popularne kulture, što je dovelo do pojave specifičnoga simboličnog *Yuniverzuma*². Osnovno je pitanje u ovom poglavlju kako se kinematografija, televizija i popularna glazba mogu koristiti kao dodatni povijesni izvori. U vezi s ovim, primarni je interes odnos između kinematografije (i televizije) s tematikom prošlosti i specifične socio-političko-ekonomske situacije u Jugoslaviji 1970-ih i 1980-ih godina. Proučavam dva kinematografska teksta – epizodu serije *Grlom u jagode* (1975) Srđana Karanovića i dugometražni film *Samo jednom se ljubi* (1981) Rajka Grlića – i dvije filmske karakteristike (tipiziranje glumaca i *soundtrack* filma). Osnovne su osobine koje vežu ta dva teksta isti protagonist (Miki Manojlović) i tematska pjesma filma, *Samo jednom se ljubi* Ive Robića.

Prvo ću predstaviti vrlo zanimljivu osobinu jugoslavenske kinematografije. To su isti glumci koji se u različitim filmovima pojavljuju u karakterno vrlo sličnim ulogama. Ovu jugoslavensku inačicu ukalupljivanja glumaca u određene tipove uloga zovem „jugoslavenskom međufilmskom referencijalnošću“: lik ne samo da ispunjava kinematografske dimenzije jednoga filma, već ustanovljuje međufilmsku *osobnost* koja se temelji na referencama (ne nužno izravnima) na druge filmske i televizijske tekstove. Ovaj je fenomen možda najprimjetniji u Hollywoodu (sjetimo se tipiziranja Brucea Willisa, Sylvestera Stallonea ili filmskih zvijezda Hollywooda 1940-ih i 1950-ih). Razlika je u tome što drugi slučaj ima globalan učinak, dok je prvi funkcionirao

¹ Tekst je preuzet iz zbornika *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ur. Breda Luthar i Maruša Pušnik (Washington, DC: New Academia Pub, 2010).

² Ovo je evidentno u popularnosti zapadnjačke glazbe (u početku prvenstveno džeza, kasnije i talijanske, njemačke, a poslije ponajviše angloameričke popularne glazbe), filma, učestale upotrebe engleskih riječi i fraza u slengu, što se i danas može primijetiti. Posljednje obilježje ponajviše, kako vjerujem, izražava orijentaciju (uglavnom) mladih prema Zapadu, i podrazumijeva stav koji jugoslavenski kulturalni svemir uključuje u zapadnu hemisferu.

samo na ograničenome teritoriju bivše Jugoslavije i značajno pridonio stvaranju „Yuniverzuma“. No to ga ne čini manje zanimljivim. Pojava i širenje internetske prodaje omogućili su ljudima, koji su na jedan ili drugi način bili primorani napustiti Jugoslaviju, da nađu fragmente iz prošlosti svoje zemlje i vlastite prošlosti kroz filmove i serije. Ovo također omogućuje osobama koje su samo privremeno emigrirale (i danas žive u jednoj od novoosnovanih država) ili se tada još nisu rodile da, kroz film i glazbu, iskuse dijelove toga vremena. Ako je popularna kultura nekoć određivala zajedničko polje kulturalnoga iskustva, ono se sad vraća kroz zaboravljene ili odbačene filmske tragove jugoslavenske prošlosti.

Drugi je filmski element glazbena podloga (*soundtrack*) koja igra veliku ulogu u stvaranju *filmaljskoga* prostora³ i značajno prelazi njegove granice. *Soundtrack* je bitno obilježje koje pridonosi stvaranju uvjerljivoga dijegetskog prostora dajući mu dubinu koja nedostaje dvodimenzionalnomu filmu. Popularni žanr *popevke*⁴, jugoslavenskoga ekvivalenta njemačkoga *Schlagera* i talijanske *canzone*, ovdje se smatra načinom naglašavanja jugoslavenskoga tipiziranja. Smješten je u širu sliku proizvodnje razlučive filmske stvarnosti koja značajno pridonosi stvaranju popularno-kulturalnih prikaza prošlosti te države.

Prenesena povijest

Filmovi se u povijesnim istraživanjima mogu shvatiti na način koji je najavio Siegfried Kracauer: „Filmovi dolaze na svoje kad *bilježe i otkrivaju* fizičku stvarnost [...] a kako je svaki medij naklonjen onome za čiji je prikaz jedinstveno opskrbljen, kino je očito pokrenuto željom da prikaže trenutni materijalni život, život kad je najprolazniji“⁵. Audiovizualne slike prema tome otkrivaju izvjesnu fizikalnost nekoga doba i njegovih stanovnika (na primjer modu, unutarne uređenje domova i ureda, automobile, kuhinjske uređaje i krajolik). Materijalna strana prošlosti na taj je način vizualno dobro sačuvana baš kakva jest i prikazana na ekranu (kolikogod sablasni takvi prikazi bili). To predodređuje stanovnike današnjice i omogućuje im da zamisle prošlost i o njoj razmišljaju na vizualan način. Nadalje te slike otkrivaju određene osobine jednoga doba, koje nadilaze obične prikaze materijalnosti: lingvističke karakteristike i posebnosti jednoga razdoblja, djelovanje ideološkoga aparata, sami načini proizvodnje

³ Koristim pojam *filmaljski* (*vanfilmaljski*) kao filmsku analogiju na „zemaljski“ (*vanzemaljski*) kako bih označio prostor stvoren u filmu, dijegetski i vandijegetski.

⁴ Ovdje treba naglasiti da je *popevka* izrazito slovenski pojam i nema para ni u hrvatskomu ni u engleskomu. No budući da se glazba na koju se referiram tim pojmom stilistički uklapa u *popevku*, ipak ga koristim. Osim toga, *popevka* ima zanimljivu konotaciju jer podrazumijeva glazbu koja se lako sluša i lako je zapamtiti melodiju i riječi i pjevušiti je.

⁵ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997, 1960), xlix.

filma, razvijenost tehnologije itd. S druge strane ne može se dovoljno naglasiti da su film, TV i (popularna) glazba duboko prožeti izmišljenim komponentama i mitološkim konotacijama. Jedino ako sve te aspekte uzmemo u obzir – a Kracauerove riječi ne shvatimo pretjerano doslovno – istraživanja filmske povijesti postaju moguća.

Vizualno je pogotovo dominiralo dvadesetim stoljećem; mnoge druge vrste prikaza gube svoje mjesto jer navodno nisu sposobne točno prikazati događaje i razdoblja, što ide pod ruku s neodoljivošću vizualnih medija za koje se smatra da donose *najprecizniju* sliku događaja. Film (dokumentarni ili dugometražni, reportaže, vijesti itd.) često sažima neko razdoblje, događaj ili život osobe u razumljivu pripovijest koja se može upiti bez puno truda⁶. Za razliku od istraživanja povijesti, koje podrazumijeva korištenje klasičnih arhiva, povijest sačuvana putem medija ima neke posebne osobine. Kao prvo, sposobnost da se povijest prikaže u pokretu i zvuku, prikaze prošlosti čini privlačnima i informativnima. Ipak, takvi su postupci nužno apstrakcije i pomalo subjektivne generalizacije podložne individualnoj prilagodbi i subjektivizaciji. Kao drugo, prenesena je povijest izvađena iz konteksta teritorija i vremena⁷, fragmentirana i postavljena u novim prostornim i vremenskim okvirima. Drugačije rečeno, povijest na filmu može biti neprecizna, pogrešna ili namještena, no kroz tragove vezanih povijesnih konteksta, određeni period može postati živim spoji li se s povijesnim izvorima.

Jugoslavenska filmska prošlost

Općenito govoreći, razdoblje jugoslavenskoga filma preklapa se s razdobljem između kraja Drugoga svjetskog rata i raspada socijalističkih režima istočne Europe. Želimo li biti precizniji, kinematografija Druge Jugoslavije počela se razvijati početkom obnove te u ratu uništene zemlje 1945., a naglo je prekinuta njezinim neslavnim raspadom 1991. Danas retrospektive filmskih opusa najhvaljenijih jugoslavenskih redatelja, reprize *ex-Yu* filmova i serija te povećane internetske prodaje „najvećih jugoslavenskih filmova na DVD-u“ ukazuju na rastuće zanimanje javnosti (mlađe i starije) za jugoslavensku filmsku prošlost. Francois Truffaut jednom je rekao: „Kad je snimanje završeno, glumac može i umrijeti što se mene tiče, imam ga na snimci“⁸. Zamijenimo li *glumca državom* (*snimanje* govori samo za sebe), ova izjava dobiva pomalo drugačije značenje kad se govori o mrtvoj državi i njezinoj kinematografiji. Filmski govoreći,

⁶ Za kronologiju narativnih običaja vidi: Tessa Morris-Suzuki: *The Past Within Us* (London: Verso, 2005).

⁷ Za deterritorijalizaciju vidi: Arjun Appadurai: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996); vidi i: Martin Pogačar: „Yuniverzum, Cinematično Ozvezdje“, *Časopis za kritiku znanosti*, no. 224 (2006): 17–29.

⁸ Zdenko Vrdlovec: „YU Eighties“, u *40 Udarcev, Slovenska Publicistika o Slovenskem in Jugoslovanskem Filmu 1949–1988*, ur. Zdenko Vrdlovec (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988), 373.

Jugoslavija i dalje živi.

Postojanje druge Jugoslavije u srži je povezano s proizvodnjom pokretnih slika. Moć filma i kasnije televizije te njihov ideološki potencijal nisu prošli nezamijećeni od strane režima koji se tim osobinama često služio u svoju korist – kako bi širio i propagirao ideologiju i vrijednosti socijalizma, bratstva i jedinstva, nesvrstanosti i mitologiju Drugoga svjetskog rata, između ostaloga. Ove stalne teme jugoslavenske svakodnevnice i visoke politike pronašle su svoje mjesto u mnogim filmovima i drugim masovnim medijima, najčešće u popularnoj glazbi, književnosti, umjetnosti te u arhitekturi, spomenicima itd.

Kinematografija

U razdoblju neposredno nakon rata, Komunistička partija Jugoslavije (KPJ) nacionalizirala je, centralizirala i u skladu s tim orkestrirala čitavu filmsku industriju. Prve poslijeratne godine ostavile su traga na polju kulturalne proizvodnje tako što su vlasti inzistirale na socijalističkome realizmu i zahtijevale da umjetnici *stvarnost* prikazuju programatski i idealistički.⁹ Ipak, nedugo zatim se kontrola režima nad kulturalnom proizvodnjom smanjila, pogotovo nakon raskida s Informbiroom 1948. i uvođenjem politike samoupravljanja. Uvedena su radnička vijeća kao odlučujuća tijela u filmskoj produkciji, distribuciji i prikazivanju.¹⁰ Sve veća proizvodnja filmova dovela je do rasta popularnosti jugoslavenske kinematografije. Na konkretnome primjeru, u Sloveniji je broj odlazaka u kino stalno rastao od 1947. (prodano 6 570 000 ulaznica) do 1960. (prodano 17 189 000 ulaznica), s laganim padom 1951/52. Od 1960. pa nadalje broj posjetitelja počeo je postepeno opadati: 1970. godine na 10 456 000, 1980. na 8 651 000 te 1990. na 2 846 000. Ovakva se kretanja mogu pripisati zajedničkomu učinku relativno siromašne slovenske proizvodnje filmova (17 dugometražnih filmova u 1950-im godinama; 33 u 1960-im; 29 u 1970-im; 42 u 1980-im godinama)¹¹, i sve popularnijim i pristupačnijim TV-uređajima. Kulturalna je politika u bivšoj Jugoslaviji držala cijenu karata dosta niskom, što je jamčilo velik broj posjetitelja kina unatoč gospodarskoj situaciji koja se pogoršavala (pogotovo u kasnim 1970-im i u 1980-im godinama). Ipak, kako smatra Daniel J. Goulding, budući da se kinematografija financirala uglavnom kroz prodaju ulaznica, njihova je niska cijena dovela do nedostatka sredstava za ikakav održivi napredak.¹²

⁹ Pavle Levi: *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 15.

¹⁰ Daniel J. Goulding: *Jugoslavensko Filmsko Iskustvo, 1945–2001*, Oslobođeni Film (Zagreb: V.B.Z., 2004), 1–33.

¹¹ Statistički ljetopis Republike Slovenije 1996, "Cultura", (<http://www.stat.si/letopis/1996/08-08-96.pdf>, pogledano 2. rujna 2007).

¹² Daniel J. Goulding, *ibid.*, 2004, 155.

1960-ih godina, koje mnogi smatraju zlatnim dobom jugoslavenske kinematografije, proizvedeno je mnogo kvalitetnih filmova i došlo je do pojave novoga vala.¹³ Njega su preferirali autori kao što su, između ostalih, Boštjan Hladnik, Želimir Žilnik i Živojin Pavlović, koji su „htjeli jugoslavensku kinematografiju osloboditi birokratskog dogmatizma te promicati slobodu izražavanja i eksperimentiranja. Inspirirani talijanskim neorealizmom i raznim novim valovima u europskoj kinematografiji, filmaši su odbili dominantni stil socrealizma, njegov službeno dozvoljeni optimizam i domoljubno obrazovanje masa, i umjesto toga se odlučili za otkrivanje tamnije strane socijalističke države, njene korumpiranosti i licemjerja“¹⁴. Entuzijazam 1960-ih godina, koji je prožimao političku, gospodarsku i društvenu situaciju u tom razdoblju bivše Jugoslavije, ipak je počeo nestajati na prijelazu desetljeća. 1960-e su dovele do takozvanih olovnih godina; čistkama su odstranjene liberalnije frakcije Komunističke partije (Slovenac Stane Kavčić, Srпкиnja Latinka Perović i dr.) i stalo se na kraj nacionalističkim idejama (Hrvatsko proljeće).¹⁵ Posljedice 1970-ih godina odrazile su se i na kulturnu proizvodnju, filmski novi val (ili novi film) prozvan je *crnim valom*, a broj snimljenih filmova nije bio značajan. Negativan trend u proizvodnji filmova i posjećivanju kina koji je započeo 1960-ih nastavio se i u 1970-ima, dosegnuvši najnižu točku 1976, kad je proizvedeno samo 16 filmova.¹⁶ Ipak, u tom je razdoblju došlo do pojačane proizvodnje partizanskih epskih filmova koji su gotovo odmah dobili kulturni status.¹⁷ Nadalje pred kraj 1970-ih godina, „Jugoslavenska je kinematografija ušla u razdoblje smanjenih ideoloških turbulencija za čije vrijeme su se stilistički i pripovjedački vokabulari žanrovskog pravljenja filmova doista razvili“.¹⁸

Čini se da je vrijeme lažne smirenosti i *socijalne gluhoće*¹⁹ završilo smrću predsjednika Tita. Ovo je bilo vidljivo iz mnogih područja kulturne proizvodnje i politike: pojave *punk rocka*, alternativnih pokreta, preispitivanja samih temelja Jugoslavije i njezina režima... Na području filma razdoblje jugoslavenske kinematografije, koje je započelo kasnih 1970-ih te se nastavilo u 1980-im godinama, predstavlja

¹³ Daniel J. Goulding, *ibid*, 2004, 64.

¹⁴ Bohdan Y Nebesio: "Yugoslavia, Novi Film", (<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Yugoslavia-NOVI-FILM.html>, pogledano 24. kolovoza 2007)

¹⁵ Vidi: Jože Pirjevec: *Jugoslavija: Nastanak, Razvoj ter Razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije* (Kopar: Založba Lipa, 1995); Božo Repe: *Jutri je Nov Dan: Slovenci in Razpad Jugoslavije* (Ljubljana: Modrijan, 2002)

¹⁶ 1960. prodano je 130 124 000 ulaznica, taj je broj 1971 pao na 80 874 000. Nadalje, posjećenost filmova jugoslavenske proizvodnje 1960. pala je s 21 075 000, a 1971. na 6 100 000. Vidi Daniel J. Goulding, *ibid*, 2004, 67, 149.

¹⁷ Prema Janet Staiger, kulturni su tekstovi tekstovi koje gledatelji nekoliko puta gledaju i žele pokazati i drugima. Janet Staiger, *Media Reception Studies* (New York i London: New York University Press, 2005), 125. Umberto Eco smatra da je kulturni film (serija) onaj koji "donosi potpuno uređen svijet tako da obožavatelji mogu citirati likove i epizode kao da su oni vidovi vlastitoga odvojenog svijeta obožavatelja." Eco u Janet Staiger, *ibid*, 2005, 126.

¹⁸ Pavle Levi, *ibid*, 2007, 57.

¹⁹ Fran Tonkiss, "Aural Postcards: Sound Memory and the City", u: *The Auditory Culture Reader*, ur. Michael Bull i Les Back (Oxford, New York, Berg: Sensory Formation Series, 2004), 304.

razdoblje pojačana zanimanja za vrijeme neposredno nakon rata. Počinje se govoriti o tabuima, potisnuta se prošlost iskopava. Skupina redatelja okupljenih na praškoj FAMU (Visoka filmska i televizijska škola u sklopu Akademije scenskih umjetnosti) počela je snimati filmove poznate pod nazivom *novi jugoslavenski film*, smatrane i jugoslavenskom verzijom *kinematografije moralne zabrinutosti* koja se tada javljala u istočnoj i srednjoj Europi.²⁰ Uz teme suvremene društvene problematike, oni su se bavili i interpretacijama Drugoga svjetskog rata i poslijeratne političke situacije.

Redatelji 1980-ih godina rijetko su pokušavali potkopati postojeći socio-politički sustav. Radije su „kritički preispitali službenu mitologiju jugoslavenskih socijalističkih temelja i preobrazbu iz junačke partizanske borbe u ranu staljinističku doktrinu, pa do progresivnog raskida sa Staljinom i stvaranja samoupravnog socijalizma“ unutar ideoloških perspektiva.²¹ Na taj su način redatelji tipizirali određene glumce i glumice, što je pomoglo stvaranju jugoslavenske međufilmske referencijalnosti.

Televizija

Važna prijelomna točka u povijesti jugoslavenskoga filmskog univerzuma bio je procvat televizije. Od ranih 1960-ih godina odlazak u kino, popularan hobi među Jugoslavenima, suočio se sa zamjenom u obliku kutije koja emitira plavu svjetlost i ulazi u privatnost domova. U skladu s tim, slike sa srebrnog ekrana ušle su u privatni život i počele utjecati na kolektivnu sferu – i time pridonositi pojavi onoga što Svetlana Boym naziva poljem zajedničkog kulturalnog iskustva.²² Televizija je postala svakidašnje iskustvo.

Režim je film i televiziju prepoznao kao najprikladniji i najprilagodljiviji, ako već ne i najizravniji i najtočniji medij za obrađivanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. U vezi s tim, „partizanske je filmove jugoslavenski režim volio, budući da su imali jaku opravdavajuću funkciju i služili podsjećivanju gledatelja na alternativu komunizmu“. ²³ Točnije, mnogobrojne TV-serije koje su sadržavale *gledljivu*, humoriističnu, pitomu komediju, prikazivale su svijetlu stranu jugoslavenske stvarnosti (*Vruć vetar*, 1980). Ipak, kad bi se radilo o malo težim temama, one bi se prikriale dobrom

²⁰ Pavle Levi, *ibid*, 2007, 58.

²¹ Daniel J. Goulding, *ibid*, 2004, 174; Pavle Levi, *ibid*, 2007, 58.

²² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2002), 64.

²³ Andrew J. Horton, "Lyric Landscapes and Living Hell", (<http://www.kinoeye.org/02/17/horton17.php>, pogledano 15. lipnja 2007).

mjerom ironije i crnoga humora. Postojale su međutim neke serije koje su otvoreno preispitivale društvenu situaciju, probleme mladih (*Sivi dom*, 1984), i trgovine ljudima (*Dom za vešanje*, 1988). U vezi s ulogom televizije, zanimljiva je primjedba Velimira Stojanovića na temu *retrovizije*: „Vidi u što se pretvorio taj mali ekran – u ogledalce koje nam, kroz prašinu koju smo sami podigli, pokazuje likove i lica prošlosti.“²⁴

Dominantna je uloga televizije u svakodnevnome životu od filma napravila najobičnije svakidašnje iskustvo. Budući da film više nije bio ritual (ritual odlaska u kino, uranjanja u tamu i prepuštanja treperećoj zruci svjetla), već je postao dio rutine u kojoj gledatelj nasumično viri prema slikama i tu i tamo obraća pažnju na priču dok obavlja svakodnevne zadatke. Televizija je tako svakodnevnomu životu darovala poseban ritam stalnoga prisustva *akcije*, događanja i zabave.²⁵ Izravan prijenos, koji je u samoj srži televizije, promiče *estetiku činjenice* i sposoban je predstaviti sebe ne kao metaforički prikaz, već kao prikazatelja samoga života.²⁶ To bi značilo da *simultani kolektivni prijem*²⁷, najuspješnije ostvaren putem televizije i kina, pojedincu omogućuje kvaziaktivno sudjelovanje u kolektivnomu djelovanju pukim sjedenjem pred televizorom. Prije doba televizije pojedinac bi trebao izaći van kako bi sudjelovao u kolektivnome iskustvu, a sad je televizija to iskustvo donijela unutar doma. Štoviše, TV je od *Homo sapiensa* učinila posve novu vrstu – jednu koja neprestano *zap-a*, odnosno mijenja kanale, – *Homo Zapiensa*.²⁸ Neprestano *šaltanje* programa, *moć* prebacivanja na drugi kanal ili gašenja televizora, gledatelju daje lažan osjećaj kontrole, dok dublje gledano njeguje apatiju i opću nesposobnost da se preneseni sadržaji kritički ocijene. Tomu je dijelom kriva i „tendencija televizije prema personalizaciji svih društvenih, kulturalnih i (za naše potrebe) povijesnih pitanja unutar visoko kontroliranih granica dobro konstruiranih radnji koje uključuju gledatelje“²⁹. Bez obzira na gledateljevu razinu površne uključenosti, on se lako poistovjećuje s ekraniziranim pripovijestima.

Čovječanstvo je imalo sreću i priliku, kako kaže Thomas Elsaesser, da izgradi kulturalnu uspomenu na obično, svakodnevno, ono što zanima obične ljude, što ih zabavlja i dira, što su vidjeli na TV-u ili u filmovima; povijest slobodnoga vremena i

²⁴ Velimir Stojanović, *Osuđeni na slobodu* (Novi Beograd: Sanimex, 2003), 261.

²⁵ Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis, Space, Time and Everyday Life* (London and New York: Continuum, 2004), 64.

²⁶ Slobodan Novaković, *Čovek, medij* (Novi Sad: Prometej, 1998), 84.

²⁷ Victor Burgin, *In/Different Spaces, Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 158.

²⁸ Victor Pelevin, *Babylon* (London, Faber and Faber, 2002), 78.

²⁹ Gary R. Edgerton, Uvod u *Television Histories, Shaping Collective Memory in the Media Age*, ur. Gary R. Edgerton i Peter C. Rollins (Lexington: The University Press of Kentucky, 2001), 2.

³⁰ Thomas Elsaesser, „Prvi Vlak Morda Zakriva Drugega“, u *Audiovizualni mediji in identitete*, ur. Melita Zajc (Ljubljana: Slovenska Kinoteka, 1996), 54–6.

ubijanja vremena zajedno s poviješću svih područja smrti na televiziji.³⁰ A osobina i filma i televizije kad govore o prošlosti je da slike koje donose „nisu vezane za određeni trenutak, već služe kao primjer života tog razdoblja.“³¹ Prijenos istinitih i izmišljenih događaja u srži utječe na proces prisjećanja, budući da sažima povijest u univerzalno prepoznatljivu, neprestano ponavljaju i premotanu skupinu slika.

Jugoslavenski se filmovi i serije te njihova povijesna uloga trebaju shvatiti kao primjeri života u Jugoslaviji u raznim periodima toga doba. Njima svojstvene generalizacije i društveni, kulturni ili politički komentari koje oni sadrže, omogućuju nam da kreiramo maketu povijesti. Ipak, uz elemente kao što su radnja i priča, važan je čimbenik u zamišljanju filmske prošlosti tipizacija – jugoslavenska međufilmska referencijalnost.

Jugoslavenska međufilmska referencijalnost

Kao što je ranije navedeno, filmski ostaci jugoslavenske povijesti ukazuju na zanimljiv fenomen da se više-manje isti glumci stalno pojavljuju u sličnim ulogama: nepobjedivi partizan, medicinska sestra, tipični disfunkcionalni otac i snažna majka samo su neki od primjera. Prema tome polje zajedničkoga kulturalnog iskustva nosi prepoznatljiva obilježja.

Osnovna je osobina bilo kojega filmskog teksta da stvara vlastito vrijeme i prostor. Ove prostorno-vremenske dimenzije donose temeljnu skupinu odrednica *filmaljskoga* prostora unutar kojih se razvija priča. Ipak, da bi se priča u potpunosti razvila, potrebni su joj likovi i događaji. Likovi su uključeni u radnju i njihova djela čine niz događaja.³² Tek kada se nešto događa, a likovi djeluju u stvorenomu prostorno-vremenskom kontinuumu (filmskomu svemiru), priča se pokreće. Kako se priča razvija, likovi postaju *živima*. Naposljetku je gledateljev zadatak da shvati, rekonstruirati i interpretira značenje. Ovaj se proces temelji na onome što je prikazano na ekranu, na pretpostavljenoj namjeri autora, na socijalno-kulturalnoj pozadini gledatelja. Događaji i likovi služe kao jezgre i katalizatori značenja i u svojoj sablasnosti zahtijevaju obustavljanje nevjerice.³³ Zato, želimo li uživati u filmu, moramo zaboraviti na njegovu fiktivnu narav i prihvatiti neizbježna pojednostavljenja i očite pogreške. Kod povijesnoga razmatranja filmskoga teksta, to znači da gledatelj treba *zaobići* (ali ne i odbaciti) poneke očite povijesne netočnosti. To mu onda omogućuje da prošlost vidi kroz njezinu metaforičku dimenziju.

³¹ Janet Staiger, *ibid.*, 2005, 188.

³² Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film. An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 73.

³³ *Ibid.*; vidi Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in Historical Reception of American Cinema* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992).

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *The world of perception* (London i New York: Routledge, 2004), 82.

Filmaljski prostor koji iz toga proizlazi značajno je definiran fizičkim prikazom *filmaljskoga* okruženja i nastupom i osobnošću likova. Maurice Merleau-Ponty to je ovako izrazio: „Druga je osoba za nas duh koji obuzima tijelo pa nam se čini da vidimo čitavo mnoštvo mogućnosti sadržanih u tome tijelu kad se pojavi pred nama; tijelo je sâmo postojanje tih mogućnosti.“³⁴ Tjelesna obilježja često definiraju osobnost i u procesu gledanja filma liku podaruju auru živeće osobe. Lik stoga rađa filmsko biće, neposredno povezano sa svojim nastupom, izgledom, svojom *pravom* osobnošću, javnom ili privatnom. Često se stapaju jedan s drugim.

Prevladavajući aspekt bilo koje međufilmske referencijalnosti, i one jugoslavenske, jest da lica vječno prisutnih likova ne žive isključivo u jednome *filmaljskom* prostoru, već se sele iz jednoga u drugi. Oni koegzistiraju u višestrukim fiktivnim svemirima i pridonose stvaranju zajedničkoga, transfilmskoga simboličnog svemira. A to je najvažnija značajka međufilmske referencijalnosti: stvaranje zajedničkoga prepoznatljivog simboličnog svemira. U određenome povijesnom razdoblju ona funkcionira kao prije navedeno polje zajedničkoga kulturalnog iskustva; u retrospektivi, ona stvara simbolični svemir prošlosti. Stoga se ova prošlost svakako može sagledati kao *strana zemlja*, ali približena kroz lica i likove.

U kinematografiji se često koristi skup predodređenih „mitipičnih“³⁵ uloga, a slični se obrasci jasno prepoznaju i u jugoslavenskome filmu. Taj je fenomen možda najočigledniji u popularnim partizanskim epskim filmovima zbog kojih su Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić i Boris Dvornik dobili status uzoritih heroja Narodnooslobodilačkoga rata.³⁶ Brojčano nadjačani, oni su uspjeli poraziti beskonačan broj nacista, fašista i njihovih pristaša. Takav je slučaj u dvama posebno poznatim ratnim filmovima; *Bitki na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića i *Sutjesci* (1973) Stipe Delića.³⁷ Korišteni su standardni mehanizmi za proizvodnju mita, (iznova) postavljajući i šireći društvenu koheziju i podjelu odgovornosti (briga za ranjene i nemoćne, slijepac koji nosi hromoga, drugarstvo, pravednost, posvećenost cilju, izgledi za mir i bolju budućnost za sve itd.). Ovo je neizbježno rezultiralo stereotipnim prikazima nacista i fašista na ekranu i u svakodnevnome životu.³⁸ Vjerojatno je najbolji primjer međufilmske referencijalnosti scena iz filma *Specijalno vaspitanje* (1977) Gorana Markovića. Cane

³⁵ Mitipično” označava spoj mitskih i tipičnih uloga.

³⁶ Na temu diskurzivne izgradnje *partizana* i *Nijemaca* u Slovenskim partizanskim filmovima vidi Petar Stanković, *Rdeči Trakovi* (Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2005).

³⁷ Utjecaj ovih (i drugih) ratnih filmova vidljiv je i u popularnoj glazbi: ranih osamdesetih Prljavo Kazalište pjevalo je: “Ja sam odrastao uz ratne filmove u boji, uz česte tučnjave u školi... Ja sam stvarno sretno dijete.”

³⁸ U *Leksikonu Yu-mitologije* Dejan Novačić odlično je prikazao *Nijemce* kao krvožedne zvijeri koje nose prepoznatljive uniforme od filca, uništavaju sve čega se domognu i najviše uživaju u ubijanju ranjenih partizana. Životni ciklus *Nijemaca* razvija se u dvjema odvojenim fazama. U prvoj fazi *Nijemci* se slobodno kreću u svim smjerovima i vrlo su agresivni. U drugoj, nakon što se pojavi Bata Živojinović (obično u paru s Borisom Dvornikom) dolazi do masovnoga ubojstva, paničnoga povlačenja ili kukavičke predaje *Nijemaca*. Njemački jezik – u prvoj fazi isključivo imperativan (“Hände hoch!”, “schnell!”, “loss!”) – u drugoj se svodi na neartikulirane uzvike iznenađenja i boli.

(Ljubiša Samardžić) vodi dječaka Trtu (Slavko Štimac) u popravni dom u Beogradu i, kad siđu s vlaka, on krajičkom oka ugleda Vojislava Brajovića (Tihog, lika iz *Otpisanih i Povratka otpisanih* (1974) Aleksandra Đorđevića). Cane, naravno, prepoznaje toga poznatog jugoslavenskog glumca. Ipak, dok Trti skreće pozornost na Brajovića, on ne koristi glumčevo pravo ime, već govori „Eno ga Tih!“.

Ovaj površni tekstualni element predstavlja tipičan slučaj međufilmske referencijalnosti – tu je Samardžić, poznati glumac koji je igrao nekoliko partizanskih likova, u ulozi policajca, kako odaje počast svome suborcu. Gledatelj je time pozvan u simboličan svemir jugoslavenske međufilmske referencijalnosti. Nedavno su se Srbin Bata Živojinović i Hrvat Boris Dvornik, koji su 15 godina prije toga proveli politički aktivni na suprotnim stranama pravoga rata, pomirili putem videopoziva. Ovaj unos na jednome blogu opisuje ispreplitanje njihovih privatnih života s filmskim stvarnostima: „Zajedno su prošli Sutjesku, Neretvu, sedam neprijateljskih napada, filmske festivale, Pulu, Niš, Herceg-Novi, Beograd - naslovnice svih časopisa objavljenih u SFRJ - bili su u svakom kafiću ... Boris u *Boljem životu*, Bata u *Srećnim ljudima*“.³⁹

Ovaj fenomen jugoslavenske međufilmske referencijalnosti nikako nije ograničen samo na ratne partizanske filmove, već se prostire kroz širu jugoslavensku filmsku i televizijsku proizvodnju. Danilo Bata Stojković se na primjer više puta pojavio u ulozi disfunkcionalna oca, naočigled čvrsta u svojim stavovima i principima, no iznutra inferiorna. Primjeri za to su *Čuvar plaže u zimskom periodu*, *Varljivo leto '68.*, *Maratonci trče počasni krug*, te TV-serija *Grlom u jagode* iz 1975.

Veza između međufilmske referencijalnosti i povijesti može biti pomalo nejasna, no čini se da ipak može zaživjeti kad filmskoj prošlosti pristupamo kroz popularne predodžbe o *filmaljskome* prostoru koje su stvorene i prenesene. Međufilmska referencijalnost pomogla je u stvaranju *Yuniverzuma* (iako on možda nikad nije baš najbolje funkcionirao) koji je sadržavao priče o herojskoj antifašističkoj povijesti. Ova su zajednička obilježja (u idealnome slučaju) olakšavala stvaranje transnacionalne zajednice koja se, iako etnički, lingvistički i kulturalno različita, uspjela povezati s tim transnacionalnim problemima. Danas referencijalnost pridonosi nostalgičnim diskurzima koji su često usko isprepleteni s potragama za identitetom onih ljudi koji su izgubili svoju domovinu, obitelj i prijatelje – ljudi čiji su životi obilježeni ukidanjem zajedničke prošlosti i ograničavanjem budućnosti.

³⁹ Branislav Kovačević Cole, "Bata i Boris - Pomirenje, Oproštaj ili Nešto Treće?", unos na blogu objavljen 8. studenoga 2006, (<http://blog.bg2.net/node/2787>, pogledano 2. travnja 2007).

Izmišljeni prostori i povijest

Okrenimo se sada televizijskoj seriji *Grlom u jagode* Srđana Karanovića i filmu Rajka Grlića *Samo jednom se ljubi*. Serija je snimljena 1975, a bavi se 1960-im godinama. U stvaranju serije redatelju je pomogao kolega Rajko Grlić. Rezultat je bila serija od deset epizoda od kojih svaka predstavlja godinu desetljeća, godinu u životu skupine prijatelja koji odrastaju u Beogradu, glavnomu gradu Jugoslavije. Snimana i emitirana sredinom 1970-ih, ova je serija od samoga početka imala velik nostalgični potencijal, a taj osjećaj nostalgije otada je samo rastao. Čak i danas „gledatelji [...] usvajaju, prisjećaju se, ponavljaju i mijenjaju elemente [...] citiraju dijaloge, oponašaju stilove i fučkaju melodije koje su čuli na televiziji, radiju ili u filmovima“.⁴⁰ Zbog popularno-kulturalnoga prikaza 1960-ih, serija je ubrzo dobila kulturni status u Jugoslaviji. Pokušala je, i to podosta uspješno, rekreirati i prizvati bezbrižno doba mladosti, bezbrižnu vibraciju 1960-ih, sleng, arhitekturu i mogućnost bolje budućnosti. Prizemljeni *antinastavak* (kako ga Karanović naziva) iz 1985, *Jagode u grlu*, žestoko je odbijen.

Grlićev film *Samo jednom se ljubi* napravljen je 1981, nedugo nakon Titove smrti i u doba urušavajućih ideala i izranjajućih problematičnih događaja koji su se dogodili za vrijeme i nakon Drugoga svjetskog rata. Glavna priča Grlićeva dugometražnoga filma odvija se u malome hrvatskom gradu neposredno nakon Drugoga svjetskog rata. Tri prijatelja, Tomislav (Predrag Manojlović), Vule (Mladen Budiščak) i Mirko (Zijah Sokolović), spremaju se uspostaviti civilnu vlast, pokrenuti i voditi obnovu gradića razorenoga u ratu i pobrinuti se za stvaranje novoga socijalističkog društva. Manojlović se upusti u vezu s balerinom i strasno se zaljubi u nju. Nažalost, ona je mlada buržujka, a on je momak iz radničke klase i predani komunist. Još ih više razdvajaju ideološka ograničenja koja su im nametnuta novim društvenim poretkom.

Pri bavljenju serijom *Grlom u jagode* i filmom *Samo jednom se ljubi*, neke razlike postaju očite. Kao prvo, s obzirom na to da je prvo serija, a drugo film, tekstovi se nužno razlikuju po pitanju stila, filmskoga jezika koji sadrže i same strukture priče (*Bildungsroman*/silazna spirala osobnoga propadanja). Nadalje serija mnogo više igra na kartu kolektiva (iako je vrlo individualna u nekim pogledima), dok film postavlja kolektiv u pozadinu i otkriva ranjivost individue suočene s kolektivom. Zbog svoga

⁴⁰ Mark Allen Peterson, "Performing Media, Toward an Ethnography of Intertextuality", u *Media Anthropology*, ur. Eric W. Rothebuhler i Michai Coman (London, Sage Publications, 2005), 130.

formata i stila serija je puno bolje sredstvo za stvaranje kontinuiteta. Uvijek iste uvodne i završne špice u svakoj epizodi stvaraju dojam da priča nema niti određen početak, niti kraj. Tako se stvara beskrajni ciklus ponavljanja koji pomaže priči i njezinom nostalgичnom liku: serija (priča) time je postavljena izvan *stvarnoga* vremena i prostora, u beskrajnu prošlost koja otvara bezbrojne moguće budućnosti.

Film se s druge strane pokazao odličnim u portretiranju propasti čovjeka izgubljenoga u proždiranju silazne spirale. On predstavlja Tomislavov pad od vrlo cijenjenoga partijskog službenika do sjene čovjeka. Ipak, urođena mitska struktura filmskih naracija razdvaja priču od njezinih *vanfilmaljskih* dimenzija (poslijeratna jugoslavenska stvarnost) i čini je primjenjivom na socio-političku situaciju ranih 1980-ih. Razlike između filma i serije mogu se shvatiti kao odgovor na društvenu situaciju te mogu dvojako ukazivati na socio-politički nemir. Prvo, izmjena generacija i otrežnjenje od poslijeratnoga entuzijazma rezultirali su pojavom potisnutih tema – krhkost temelja jugoslavenske države, rastući nacionalizam, poslijeratna ubojstva. Kao drugo, za vrijeme 1970-ih godina, iluzija razvoja koja se hranila rastućim gospodarskim čimbenicima i osobnom slobodom značajno je slabila: nakon zanemarivanja propadajuće modernizacije i urbanizacije (gorko prikazane u predstavi *Radovan III* Dušana Kovačevića, 1980), jugoslavensko se društvo probudilo iz poslijeratnoga delirija i našlo se oči u oči s rastućim društvenim nejednakostima, političkim neskladom itd.

Oba teksta bave se prošlošću, iako svaki drugačijom prošlošću u drugačije doba. Jedan idealizira zlatne 1960-e i pridaje tomu razdoblju auru nevinosti i radosti. Iako je to najpopularnije shvaćanje i do neke je mjere zasigurno točno, prešutna se kritika sustava mora priznati: problematika adolescencije, pronalaženje posla, mane konzumerizma. No sama je struktura serije ograničila njezin kritički potencijal, to jest učinila ga je lako zanemarivim i vidljivim samo kad se pobliže gleda u skrivenu poruku. Filmu, pogotovo kasnije, nedostaju bilo kakvi mitski opisi novoga poretka, ali on realistično prikazuje propast čovjeka i njegovu nemogućnost da si osigura mjesto u novome društvu. Ovo se najoštrije vidi u razgovoru u kojemu Tomislav i njegov prijatelj raspravljaju bi li ovaj drugi, važna javna ličnost, trebao dobiti vilu izvan grada: „Nismo se borili zato da nitko ne bi imao ništa, već da svatko ima ponešto.“ Razočaran, Tomislav odgovara: „Da, ali svatko“.

Manojlović

Element koji veže film i seriju jest Predrag Manojlović koji glumi i Tomislava i Mikija Rubirozu. I Karanović i Grlić često zapošljavaju Manojlovića smatrajući njega i njegovu glumu prikladnima za likove koje žele stvoriti. Manojlović se pojavio u mnogim filmovima i često glumio društvene mačo tipove. Dobar je početak ova

izjava, pronađena u *online Leksikonu Yu-mitologije*: „Meni najdraži lik u seriji bio je Miki Rubiroza, jedini macan u grupi. U jednoj epizodi Miki napušta dom kako bi našao bolji život u inozemstvu i Bane mu daje svoje odijelo... Deset godina poslije gledao sam kako moji prijatelji odlaze i nedugo zatim otišao sam i ja, završavajući negdje preko granice baš poput Mikija Rubiroze.“⁴¹

U jednoj epizodi *Grlom u jagode*, Miki i Bane raspravljaju na željezničkoj stanici. Miki upućuje na učestalost njihova korištenja riječi „svet, na svetu, iz sveta, svetski“ i zaključuje: „Otići ću u svet po lovu i standard.“⁴² Bane odgovara da je mnogo veći „fazon“ praviti svoj svijet ovdje, doma, nego se seliti u strani.⁴³ Ovdje se također donosi kratak opis Manojlovićeva lika – „laf i šmekerečina“, što označava impulzivna, komunikativna, seksualno emancipirana čovjeka – čime se upućuje na skup stalnih obilježja većine likova koje je Manojlović glumio.

U Grlićevu filmu i Karanovićevoj seriji Manojlović igra tvrdoglava i sposobna, seksualno slobodna mladića, popularna u društvu i među djevojkama. Nadalje Tomislav je vođa trojice službenika visokih ideoloških standarda. Ipak, kad mu žena stupi u život, on je spreman riskirati i svoja prijateljstva i svoje ideale. Ako je, što se tiče seksualnosti, početak filma prema Jurici Pavičiću više homoerotičan (plivanje u rijeci), u kasnijemu se dijelu filma eksplicitno uvodi heteroseksualna strast. Ako su službena umjetnost i društveno okruženje u socijalizmu seksualno relativno „nevin“, onda Tomislavovo lascivno ponašanje u sebi nosi određene ideološke konotacije. Dok nose krevet po gradu, za Tomislava i Bebu je „nevinost [novoutemeljenoga režima] uništena na mnoge načine: partizani su ušli u ‘nevinost’ buržoazijske vile i time narodu pružili dokaze o erotskome propadanju nove elite, te ženi dopustili ulazak u mačobratstvo“.⁴⁴

U desetoj epizodi serije naslova *Glava ili pismo* dolazi do iduće scene: Miki, Bane i njihova prijateljica Svetlana pijuckaju čaj u dvorištu Svetlanine kuće. Raspravljaju o Banetovu vjenčanju, ljubavi i pitanjima srca:

Svetlana (Banetu): „A ljubav?“

Bane (odgovara): „Doći će polako. Obično je u početku ima, a posle je nema, a kod mene je obrnuto. Prvo je nema, a posle će je valjda biti.“⁴⁵

Miki (pjevujući stih Robićeve pjesme): „Samo jednom se ljubi, sve je ostalo var-

⁴¹ Mercator © 20.06.2002., komentar na *Grlom u jagode*, Leksikon Yu Mitologije, komentar objavljen 20. lipnja 2002, (<http://www.leksikon-yu-mitologije.net/read.php?id=708>).

⁴² Ovdje treba naglasiti da upotreba riječi „svijet“ u južnoslavenskim jezicima označava i svijet preko granice, uglavnom povezan s boljim prilikama i višim životnim standardom.

⁴³ Srđan Karanović, *Grlom u jagode* (PGP RTB, 2003. (1975)), Glava ili pismo.

⁴⁴ Jurica Pavičić, „Žudnja Vlasti i Vlast nad Žudnjom“, *Hrvatski filmski ljetopis* 40 (2004): 51.

⁴⁵ Srđan Karanović, *ibid*, 2003. (1975).

ka... (*izražava kritiku prema Banetovu naglomu braku*) Pazi, Bumbar, tvoje ponašanje je krajnje panično, skoro čak i u posljednje vreme detinjasto. Znaš onu poslovicu - 'oženi se na brzinu, kajaćeš se natenane'? Srećno!“

Bane: „Misliš ko se žuri, nos negde turi?“

Miki: „Da, mislim.“

Bane: „Požurio sam, Rubiroza. Izvini, Svetlana!“⁴⁶

Uvrijeđen Mikijevom provokacijom, Bane ga udari. Da se poslužimo blagodatima međufilmske referencijalnosti: Miki ne shvaća proročanstvo što se krije u riječima (u Robićevim stihovima i u posloVICI) i u čiju zamku upada u Grličevu filmu. U usporedbi s likovima koje je igrao u drugim filmovima, moglo bi se zaključiti da osobnost Manojlovićeva međufilmskoga lika, iako svaki put različita, ipak nosi neka usporediva obilježja. Nesumnjivo je da Manojlović predstavlja tip lika koji bi se lako mogao smatrati *prikladnim Jugoslavenom*. On se stalno uklapa u ponekad orijentalizirajuće slike Balkanca, što se najbolje vidi iz nekih nedavnih Kusturićinih filmova (*Underground*, 1995) gdje se bez problema može govoriti o samobalkanizaciji. Njegov fizički izgled i *živo mi se fućka* stav možda se nekad preklapaju s popularnom slikom divljega, lukavoga, šaljivoga i odvažnoga dinarskog čovjeka.⁴⁷ S obzirom na simbolične prikaze Jugoslavena i Balkanaca u jugoslavenskoj i postjugoslavenskoj kinematografiji, moguće je uspjeh njegova izmišljena lika pripisati pretjeranoj stereotipnoj predodžbi stanovnika ovoga dijela svijeta. Njegov međufilmski lik izvrsno se uklapa u pjesmu grupe Jugosloveni: „Ko ne može bez kafane, ko je u njoj čim osvane? Ko u krvi puno psuje, švalera se i lumpuje? Ko ne može bez pasulja i bez ljute šljivovice? Bez kupusa, belog luka, slaninice? Ko to ženu svoju ne da, a tuđe bi sve od reda? Ko u radno vreme stane, skoči malo do kafane? Ko je krvlju steko sve, '48. reko NE, politiku svoju tera bez Rusa i Amera?“.

Popevka ili život – zapjevaj ili umri pokušavajući

Oba filmska teksta u srži su obilježena glazbom. U *Grlom u jagode*, instrumentalna tema Zorana Simjanovića (čija osnovna struktura ostaje ista) mijenja se u pojedinim scenama – preoblikuje se u partizanski marš kako bi upotpunila radničke brigade ili dobiva romantičnu notu kada treba dati dubinu romantičnu trenutku. Ovo pomaže u razvoju prepoznatljivih obilježja *filmaljskoga* prostora. U *Samo jednom se ljubi*, Robićeva poznata skladba javlja se kroz čitav film, polako otkrivajući svoju

⁴⁶ Srđan Karanović, *ibid.*, 2003. (1975).

⁴⁷ Vidi: Jovan Cvijić, "Studies in Yugoslav Psychology", *The Slavonic (and East European) Review* (1930-31): IX(26): 375-90, IX(27): 662-81, IX(28):58-78; i Dinko Tomašić, *Personality and Culture in Eastern European Politics* (New York: George W. Stewart, 1948).

formu od instrumentala na početku do čitave pjesme na kraju. O ovoj drugoj pjesmi više se govori u daljnjemu tekstu.

Obično se neku pjesmu može bez puno muke smjestiti u određeno razdoblje, vodeći se stereotipnim glazbenim formama. Glazba zna obuhvatiti duh nekoga razdoblja i sažeti vrijeme (*Zeitgeist*). Netko tako vrlo precizno može prepoznati *glitter-rock* 1970-ih, psihodelične eksperimente iz 1960-ih, *rockabilly* 1950-ih i, naravno, *šlager*, *canzonu* i *popevku* koji su se pojavili kasnih 1940-ih i preživjeli iduća četiri desetljeća. Svako je razdoblje obilježeno različitim dominantnim izričajima popularne glazbe, uglavnom kroz oblik, a manje kroz sadržaj. Ti su izričaji s vremenom postali karakteristični glazbeni predstavnici jednoga doba.

Što se forme tiče, popularna je muzika prvenstveno definirana onim najboljim od tehnologije snimanja i reproduciranja koja je postojala u to vrijeme (te istovremeno svjedoči o toj tehnologiji); načinima sviranja instrumenata i pjevanja, pojačanim korištenjem određenih instrumenata i pojačala itd. Ipak, zvučna se memorija vrlo lako kvari i podložna je namještanju. U nedostatku neposredna iskustva koje bi pomoglo potvrditi povijesnu (ne)adekvatnost Robićeve *Samo jednom se ljubi*, ova pjesma prelazi i ponovno definira *pravu glazbu* toga razdoblja namećući oblik koji se slaže s popularnom idejom o tome kakva je glazba tada bila te ju time i određuje. Stoga služi kao alat za postavljanje povijesne distance. Po pitanju sadržaja, teme koje prevladavaju su, bez obzira na stil ili razdoblje, ljubav i razočaranje.

Kako se Robićeva pjesma uklapa u film? Tematsku pjesmu Grlićeva filma izvorno je snimio Ivo Robić 1957, dvanaest godina nakon povijesnoga vremena radnje filma *Samo jednom se ljubi* (između 1945. i 1948). Ovo ne šteti filmu niti utječe na njegovu uvjerljivost. Naprotiv, pjesma pomaže priči da se uvjerljivo razvija te pridonosi potpunomu očitovanju likova i mjesta. Unatoč tomu što je pjesma nastala kasnih 1950-ih, savršeno je primjenjiva na bilo koje fiktivno vrijeme između 1945. i 1960-ih. Zašto? Posebnost ljudske zvučne memorije jest da periodizira glazbenu prošlost: da osmisli sliku prošlosti usko vezanu uz genealogiju (popularne) glazbe, koja se isprepliće s ritmom i načinom osobnoga razvoja uz zvukove određene glazbe. Nadalje ovo ispreplitanje (popularne) glazbe te osobnoga ukusa i sklonosti, često se nadopunjuje pojavom videomaterijala i dokumenata koji ili dolaze iz određenoga perioda ili ga portretiraju. Tako osobni mehanizmi mašte (obično nasumično) spajaju i povezuju fragmente moguće (ili mogućih) prošlosti u okviru prenesenoga zvuka i slike.

Jedna je bitna osobina pjesme njezino pretfilmsko postojanje. Postojala je 24 godine prije no što se pojavila u Grlićevu filmu. Stoga su gledatelji (vjerojatno) već imali osoban odnos prema pjesmi, osobne uspomene zabilježene u njezinim notama. S druge strane pjesma kao *javno vlasništvo* također predstavlja *dokument* jednoga razdoblja u smislu da, kada se danas posluša, može izazvati neke slike i ideje o prošlosti.

Uloga popularne glazbe u filmu može se objasniti na ovaj način: trajanje zvuka u vremenu, melodija i stihovi stvaraju određene zvučne prizore, jednu *geografiju zvuka*. Michel Chion piše o specifičnim osobinama pop-pjesme – obično je ograničena na trajanje od tri minute, u skladu s kapacitetom okrugle *singlice*; ima uvertiru, vrhunac i završetak (dramska struktura) i, što je najvažnije, ponavlja se. Ponavlja se (sjetimo se oblika ploče) u smislu da se može neprestano preslušavati, čime se riječi i melodija⁴⁸ mogu upijati do beskonačnosti.

Dramska je struktura pjesme prožeta refrenom koji lomi vremensku linearost i stvara dojam kružnoga ponavljanja. Na taj način pjesma postaje *svijet za sebe*, koji upija *filmaljski* prostor i daje mu okret. Najvažnije je što se ta upijajuća osobina glazbe ne ograničava samo na *filmaljske* prostore, već je uvelike podložna i osobnim i kolektivnim idejama (iz vijesti, s TV-a itd.) što ulaze u njezinu udaljenu arhitekturu. Kružnost savija prostor i vrijeme u novu dimenziju, a otvorenost strukture dozvoljava da osjećaji slušatelja ispune taj balon prostora i vremena. Pjesma je zbog toga upisana u pamćenje slušatelja. Kao svjedok prošlosti, sa svojom lomljivošću i fleksibilnošću interpretacije, pjesma prelazi s osobne razine slušatelja na razinu zajedničkoga društvenog iskustva. Kao istovremeno društveno i krajnje osobno iskustvo, glazba zarobljava, zrcali i proizvodi osjećaje. Glazba u filmu služi kao pojačalo dimenzija i emocija. Dajući mu dubinu, ona ispunjava *filmaljski* prostor i čini razliku između *filmaljskoga* prostora i iskustvene stvarnosti još poroznijom. Do neke mjere ona priču čini podložnom svojim vlastitim ritmovima. Funkcionira kroz skup kulturalnih glazbenih kodova koji se tumače kroz glazbu koja se počela povezivati s određenim raspoloženjem ili stanjem i koju je filmska industrija kanonizirala u konvencionalna očekivanja. Simultanost kolektivnoga prijema postavlja glazbu tako da se osobno iskustvo može prenijeti na širu društvenu sliku.

Upravo kroz ovaj način gledanja moguće je interpretirati ulogu Robičeve pjesme u Grličevu filmu. U filmu se pjesma javlja nakon otprilike pola sata, i to u jedva prepoznatljivome izdanju – kraćoj, instrumentalnoj verziji. Do toga trenutka zvučna se pozadina sastoji od pjevanja radnika, dječjega recitiranja revolucionarnih pjesama i glazbenih marševa koji dopiru iz gramofona. U idućih sat vremena tematska se pjesma javlja sve češće, dok potpuno ne prijeđe u zvučnu scenografiju. Različiti dijelovi i riječi odsvirani su na različite načine. Pjesma se konstantno javlja prije romantične scene u kojoj je zanimljivo što se *romantično* odnosi i na balerinu i na crvenu zvijezdu što visi nad ulazom gradske vijećnice.

Prijelazi postepeno postaju duži i naglašeniji. Ovaj efekt odražava i naglašava Tomislavovu unutarnju borbu i osobno nazadovanje. Pjesma ga prati od trenutka

⁴⁸ Michel Chion, *Glazba u filmu* (Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2000), 196.

kada sretne Bebu do njegova samoga kraja. Tomislav, ratni heroj, sve je više razočaran lošim socio-političkim ponašanjem i izdajom ideala svojih prijatelja.

U trenutku njegove hospitalizacije dolazi do najeksplicitnije kritike sustava i stanja u državi. Pod izlikom da mu trebaju tišina i mir, Tomislava se, kao *uznemirujući element*, institucionalizira, diskvalificira, i prikladno uklanja. Scena u kojoj Tomislav puca u svoj odraz u ogledalu pogotovo mnogo odaje. Ogledalo se razbija, a s njime i slika društva koju je stvorio. Vrijeme ideala definitivno je gotovo.

Nakon osobnoga, društvenoga i političkoga raspada protagonista, pjesma i dalje čvrsto drži gledatelja u svojem stisku i prati Tomislava u potrazi za njegovom ljubavi. Tek tada, pri njihovu posljednjemu susretu u podrumu džez-kluba, pjesma se donosi u cijelosti. Kako bi se prekinuo mračan sanjiv učinak koji je pjesma stvorila u prethodnim scenama i kako bi se naglasila surova stvarnost propasti, prisutnost pjevača Ive Robića ne bi mogla biti učinkovitija. Dok ulazi u džez-klub, Tomislavov se pogled sreće s Robićevim.

Dok sluša Robićevo pjevanje, što predstavlja prodiranje stvarnoga, Tomislav se kroz stihove pjesme prisjeća izgubljene ljubavi: „Tad nam se ljubav u misli vraća, i svatko shvaća njen pravi žar. Samo jednom se ljubi...“. Stihovi koje je gledatelj zasad samo očekivao, sada se prvi put izgovaraju jasno i nemilosrdno: „Samo jednom se ljubi, sve je ostalo varka...“. Tomislav, samo sjena bivše snage i poleta, puca si u glavu. Sve do ove finalne izvedbe pjesme, glazbena je podloga isključivo instrumentalna (osim gore navedenih iznimki) te izaziva i jača osjećaje, nostalgiju i sjećanja onoga što je moglo biti, ali nije. Istovremeno tjera gledatelja da pridodaje riječi glazbenoj pozadini (pod uvjetom da isti poznaje pjesmu) i da pjevuši uz nesretnu osobnu i ideološku romansu. Tako gledatelj sudjeluje u ideološkoj kvaki filma; uvučen u (ljubavnu) priču s jedne strane, gledatelj suosjeća s protagonistom, s predstavnikom *istinskih* socijalističkih ideala. Sve do zadnjega susreta, *odanost* ženi i političkomu sistemu sačuvana je u ponavljanoj stupici relativno otvorenih izgleda. Ovo *odgađanje nevjerice* u gorku stvarnost završava kada bend zasniva pjesmu. Glazba, koja je dotad postojala samo kao izvandijegetski pojačivač osjećaja za gledatelja, zauzima *filmaljski* prostor i zahtijeva neizbježan sudar mašte i stvarnosti. Spajajući vizualne i zvučne komponente osobnoga pada s umirujućim momentumom pjesme, Grlić nabija *filmaljski* prostor, a time i čitavu poslijeratnu povijest Jugoslavije, neizbježnim predosjećajem katastrofe. Na kraju gledatelj čuje samo pjesmu kako svira preko završne špice. Priča začahurena u zvukovima pjesme spremna je za bezbrojne reprize. Razbijene slike nade u budućnost nikad se više neće sastaviti. Ispada da je gledatelj namamljen u klopku pjevušenja pjesme koja će na kraju lukavo dovesti protagonista do njegova kraja. Ne postoji lijek za slomljeno srce koje su prevarili i ljubav i politika.

Pogotovo ako uzmemo u obzir šire implikacije žanra *popevke* kao takvoga.

Zajedno s džezom, popevku se smatralo proizvodom dekadentnoga kapitalizma koji poriče i ne poštuje *istinske* vrijednosti socijalističkog čovjeka. Stoga je, prema Jurici Pavičiću, najgora stvar koja se mogla dogoditi Tomislavu, pravomu revolucionaru, da vidi novi svijet u koji „se nova država razvila, svijet u kojem pravila nameću mala buržoazija i pragmatizam“.⁴⁹ Novi svijet, koji se tako okrutno najavljuje pjesmom koja vreba u *podzemlju* džez-kluba.

Prema tome pjesma *filmaljskomu* prostoru pridaje ponovljivost i povijesnu točnost (pogotovo ako gledamo unazad). U seriji je melodija koju je Miki fućkao referenca na popularno-kulturalne okvire kasnih 1960-ih, aludirajući na neizbježno stapanje svakodnevnoga života sa sadržajima pop-kulture i njezinih daljnjih prilagodbi. U filmu, pjesma ima pozicionirajuću ulogu. Znajući da se pjesma ne uklapa u prikazano razdoblje, gledatelj je na jedan način pozicioniran izvan *filmaljskoga* vremena, dok je s druge strane postavljen u proizvoljno *bilo jednom davno*. Iz takve pozicije gledatelja se može pogrešno navesti da vjeruje kako bi se ta priča mogla odviti u bilo koje vrijeme. S obzirom na stanje ranih 1980-ih, kada se odanost državi, ideji i partiji počela sve više preispitivati, ovakva je fleksibilnost priče bila posebno štetna (zato je film bio tako žestoko odbijen nakon što je tek objavljen).

Glavni učinak pjesme u filmu i laskajućega umirivanja društvenoga poretka osuđenog na propast jest da su je, u poslijeratnoj Jugoslaviji, ljudi često pjevali (ili bar pjevušili) i odbacivali bilo kakvu sumnju u lažni mir i nade u budućnost; ovakvo ponašanje obeshrabruje gledatelja/građanina u postavljanju pitanja.

⁴⁹ Jurica Pavičić, *ibid.*, 2004, 54.

Zaključak

Prenošenjem znanosti o filmu na povijesni teren dobije se dodatno razumijevanje vremena i mjesta kroz objektiv popularne kulture. Usporedba Karanovićeve serije i Grličeva filma ponajprije odaje promjenu u shvaćanjima prošlosti. Dok je ovo prvo pomalo nostalgичan prikaz 1960-ih, razdoblja koje se na zapadnoj hemisferi smatra *zlatnim*, drugo predstavlja otriježnjeno svjedočanstvo o vremenu neposredno nakon rata. Ipak, treba naglasiti da serija nije samo izljev nostalgije. Pogotovo u posljednjih nekoliko epizoda ona se prihvaća tema kojima je trebalo posvetiti društvenu pozornost (i još uvijek treba, iako u drugačijim okvirima), kao što su problem pronalaska doma, društvena slojevitost, konzumerizam itd. Ovi znakovi općega razočaranja, kojih se serija dotiče, u potpunosti su izraženi u Karanovićevu dugometražnomu filmu *Grlom u jagode* iz 1985. Razočaranje izraženo u Grličevu filmu je, naprotiv, jasnije upućeno problematici socijalističke ideologije prvih godina nove države. U početku ga opisuje kao razdoblje beskonačna potencijala i entuzijazma, no to se brzo pretvara u mračan prikaz vremena osobnoga oportunizma, izdaje ideala i lažnih prijateljstava. Problematika legitimizacije režima bila je prisutna kroz cijelo postojanje Jugoslavije, no na najplodnije je tlo naišla ranih 1980-ih, kada režim više nije mogao stvarati mnogo pritiska na rastuće društvene pokrete i sve uvjerljivije civilno društvo. To je razdoblje obilježeno potragom za novim identitetima, što je zahtijevalo posvećivanje potisnutoj prošlosti. A to je glavna tematika filma *Samo jednom se ljubi*: vrlo osobna, intimna komponenta režima koji se tek uspostavlja, osobna borba za preživljavanje i bolji život, volja i odlučnost da se prijeđe preko vlastitih uvjerenja u potrazi za ljubavlju, tjelesnom ili ideološkom. No dva su se alternativna engleska prijevoda naslova, *Melody Haunts My Memory* i *Melody Haunts My Reverie*, pokazala mnogo mračnijima. Ovdje melodija služi kao jezivi posjetitelj snova i uspomena. Prekrasno mitologizirana veličanstvena revolucionarna prošlost samo je odraz u slomljenu ogledalu.

Ovakvi prikazi, „fragmentarni ali specifični, dopuštaju nam da vratimo nešto od psihološke i emocionalne dimenzije povijesnih događaja sadržane u njima“.⁵⁰ U slučaju serije, iako je ona snimljena 5 do 15 godina nakon vremena koje prikazuje, može se osjetiti *Zeitgeist* jedne ere kroz najobičnije svakodnevne događaje u životu beogradske mladeži, njihove radosti i strahove, gubitke i ande. Isto tako *Samo jednom se ljubi* donosi strahove i probleme prošlosti, ali i sadašnjosti (1980-e). Film „alegorično opisuje društvo koje je brzo zamijenilo ukočene, netolerantne i puritanske ideale za hedonizam i pragmatizam ‘nove klase’, izbacujući pritom okrutne puritance poput neželjenog tereta“.⁵¹ Danas i film i serija služe kao priče o neostvarenome stremljenju prema pravednijemu društvenom poretku i boljoj budućnosti. Čak i u vremenu

nakon Jugoslavije, kad je *bolji i pravedniji* navodno zamijenio prethodni *zločinčki* režim, utopijske ideje cijenjene u Jugoslaviji i danas su vrijedne, iako s drugačijega gledišta. Na mnoge je načine *danas* jednako problematično kao što je bilo *jučer*, kad se u javnim i političkim diskurzima koriste slične retoričke i ideološke pogreške.

Završetak A (defetističan): Viktor Serge u svjemu romanu *Slučaj druga Tulajeva* pita "Hoćemo li ikada pobjeći od neistinitosti?"⁵²

Završetak B (nostalgican): Arsen Dedić pjevao je u *Sve bilo je muzika*: „Sve bilo je muzika u ljubavi s njom, da l' stvaran je bio taj cvijet na dlanu mom? Sve bilo je muzika, tek začaran tren, da l' samo pjesmu pišem, il' sam bio njen? Mnogo godina dugih dijeli nas sad, drugi ljudi su ovdje, drugi je grad. Da l' je isto ko kad sam bio još mlad, da l' je ljubavi mnogo dala od tad?“⁵³

Završetak C (realističan): Srđan Karanović lijepo je to izrazio u jednom intervjuu: „Promenama se, naravno, radujem, ali sam i vrlo oprezan. Plašim se da se ne završi sve 'promenama u izlogu', a da 'radnja' ostane ista kao što je bila.“⁵⁴

⁵⁰ William Guynn, *Writing History in Film* (New York, London: Routledge, 2006), 175.

⁵¹ Jurica Pavičić, *ibid*, 2004, 54.

⁵² Victor Serge, *The Case of Comrade Tulayev* (London: Bookmarks and Journeyman (a joint publication), 1993), 22.

⁵³ Arsen Dedić, "Sve bilo je muzika", N/A ⁵⁴ Srđan Karanović, "Ne pripadamo istoj fioci", *Vreme* 523, 11. siječanj 2001, (http://www.vreme.com/arhiva_html/523/21.html, pogledano 10. srpnja 2007).